

DIVADELNÉ UMENIE AKO NÁSTROJ INTEGRÁCIE PRE OSOBY SO ZDRAVOTNÝM ZNEVÝHODNENÍM: PRÍNOS DIVADLA PRE OSOBY S PORUCHOU AUTISTICKÉHO SPEKTRA

PETER MAZALÁN

Fakulta architektúry a dizajnu Slovenskej technickej univerzity

Abstrakt: Štúdia analyzuje divadelné umenie v súvislosti s témou zdravotného znevýhodnenia, s akcentom na poruchy autistického spektra. Popri využití dramatického umenia v edukácii, sociálnej a klinickej praxi analyzujeme tento typ divadelného umenia v kontexte vybraných progresívnych európskych divadelných inštitúcií, ktoré pomáhajú zvyšovať povedomie o neurodiverzite. Napriek tomu, že moderná medicína prispela ku zmene spoločenskej paradigmy smerom k ľudskej populácii s rôznymi druhmi zdravotného znevýhodnenia, v súčasnosti je akceptácia a inklúzia zdravotne znevýhodnených ľudí stále sprevádzaná vysokou mierou ich stigmatizácie. Štúdia skúma formy inklúzie v divadle alebo prostriedkami divadla, ktoré vytvárajú kultúrnu a spoločenskú diverzitu, ktorá je pokračovaním v definovaní otvorenej a tolerantnej spoločnosti. Keďže diagnóza poruchy autistického spektra je v mnohých prípadoch kombinovaná s inými zdravotnými znevýhodneniami alebo je, naopak, v jej miernom spektre takmer nerozpoznateľná, jej definovanie v divadelnej praxi môže byť problematické. Preto v časti štúdie, kde analyzujeme takýto druh divadelnej práce, využívame označenie zdravotné znevýhodnenie.

Kľúčové slová: divadelné umenie, herectvo, inklúzia, zdravotné znevýhodnenie, autizmus

Aplikovanie divadla na nedivadelné účely: divadlo ako nástroj terapie

Ak budeme uvažovať o terapeutických účinkoch divadla z historickej perspektívy, podobne ako pri dejinách performatívneho umenia nahliadneme do prehistorického obdobia civilizácie. Priamymi predchodcami dramaterapie sú ale v kontexte dejín až mladé formy psychoterapie.¹ Divadelné umenie je vo svojej performativite živým a neopakovateľným umením realizovaným v interakcii herca a diváka. A práve tento vzťah bol dôvodom, prečo sa psychoterapeuti v priebehu vývoja ich praxe zamerali na túto metódu ako na terapeutickú pomôcku. Divadelné umenie im poskytlo nový priestor, v ktorom sa klient mohol presunúť k svojmu vnútru pomocou vlastnej kreativity primárne cez emócie a následne intelekt.²

Milan Valenta, vedec pôsobiaci v oblasti špeciálnej pedagogiky, opisuje psychodrámu ako dramatickú improvizáciu zameranú na terapeutické účely, keď klient dramatizuje svoje zážitky, priania, postoje či fantáziu.³ Dramaterapia má v porovnaní s inými divadelno-terapeutickými postupmi najširšie možnosti využitia. Naj-

¹ Takýmito formami, ktoré využívajú divadelné techniky a postupy, sú napríklad Gestalt terapia, kognitívno-behaviorálna terapia, analytická terapia. Pozri VALENTA, M. *Dramaterapia*. Praha : Portál, 2000, s. 11.

² Pozri DUBAČOVÁ, V. *Terapia divadlom*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2013, s. 14.

³ VALENTA, M. *Dramaterapia*, s. 12.

častejšou a najväčšou skupinu klientov sú mentálne postihnutí jedinci a ľudia s poruchou autistického spektra.⁴ Terapeutickú činnosť vykonávajú profesionáli, ktorými sú špeciálni pedagógovia, psychológovia alebo lekári.

Jednou z priekopníckych osobností vo využívaní drámy a pohybu v terapii bola terapeutka Marian Lindkvist. Metóda známa ako Sesame approach (Sesame prístup), ktorú vytvorila na pomoc ľuďom s rôznymi kognitívnymi a duševnými stavmi, spočíva v použití dotykov, rozprávání príbehu, improvizácii a neverbálnej komunikácii. Na základe vlastných skúseností a v spolupráci so zanietenými hercami a zdravotníkmi založila v roku 1971 Sesame Inštitute. Zodpovedal za školenie stoviek ľudí v odboroch, z ktorých boli títo profesionáli prijatí na prax do nemocníc, denných centier, komunitných zariadení, škôl, väzníc alebo domovov pre seniorov. Lindkvist bola mnoho rokov riaditeľkou Sesame Institute v Londýne a zároveň pedagogičkou na jeho kurzoch, z ktorých sa neskôr vyvinulo magisterské štúdium v odbore dramatická a pohybová terapia.⁵ Príbeh inštitútu sa začal, keď Marian Lindkvist potrebovala hľadať spôsoby, ako pomôcť svojej dcére Helen, ktorej diagnostikovali autizmus. V tom čase sa o tomto stave vedelo len málo a Lindkvist bola presvedčená, že jej dieťa vyžaduje niečo iné než štandardné zaobchádzanie, ktoré dostávala.⁶ Keď koncom šesťdesiatych rokov prišlo v USA a Veľkej Británii k vymedzeniu oblasti dramaterapie od predchádzajúcej praxe psychodrámy, začali vznikať samostatné profesijné asociácie. Preto v európskom kontexte existuje najkonzistentnejší výskum práve v britských organizáciách.⁷

Pri diagnostikovaní autizmu sa používajú predovšetkým dva hlavné diagnostické klasifikačné systémy, ktoré podliehajú aktualizáciám. Prvým je Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (Diagnostický a štatistický manuál duševných porúch, DSM-5, 2013), ktorý prináša v charakteristických definíciách tri samostatné poruchy autistického spektra: Aspergerovu poruchu, detskú dezintegrovanú poruchu a všeobecnú diagnózu pervazívnej vývinovej poruchy. Druhým systémom je Internatinoal Classification of Diseases Svetovej zdravotníckej organizácie (Medzinárodná klasifikácia chorôb, ICD-10, 2010), ktorý autizmus charakterizuje ako vývojovú poruchu, ktorá je definovaná prítomnosťou abnormálneho alebo narušeného vývoja a charakteristickým typom abnormálneho fungovania vo všetkých troch oblastiach psychopatológie: vzájomnou sociálnou interakciou, komunikáciou a obmedzeným, stereotypným a opakujúcim sa správaním. Popri týchto špecifických vlastnostiach je častý aj rad ďalších nešpecifických problémov, ako sú fóbie, poruchy spánku a stravovania, záchvaty hnevu a (samoriadená) agresia.⁸

S poruchou autistického spektra súvisí koncept neurodiverzity, ktorý vznikol

⁴ Ďalšími technikami sú psychodráma, sociodráma, psychogymnastika a teatroterapia. Pozri tamže, s. 17.

⁵ Marian Lindkvist prizvala k spolupráci lektorov z troch samostatných disciplín: Peter Slade sa venoval detskej dráme, Audrey Wethered Labanovej pohybovej analýze (metóda interpretácie a dokumentácie ľudského pohybu) a Molly Tuby pracovala s Jungovu psychológiou. V súčasnosti sa odbor vyučuje na Royal Central School of Speech and Drama v Londýne.

⁶ Pozri PEARSON, J. *Marian „Billy“ Lindkvist obituary*, 15. 3. 2017. [online]. [cit. 20. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.theguardian.com/society/2017/mar/15/marian-billy-lindkvist-obituary>.

⁷ Britská asociácia dramaterapeutov (The British Association of Dramatherapists) je jedna z najstarších odborných organizácií tohto druhu.

⁸ ICD-11, ktorá nahradí verziu ICD-10, je najnovšia verzia, ktorá vznikla v máji 2019 a dostane sa do platnosti v januári 2022.

v deväťdesiatych rokoch v komunite vysokofunkčných autistov. Zavedenie tohto termínu sa pripisuje sociologičke Judy Singer v štúdiu *Why Can't You be Normal for Once in Your Life?* (1999). V širšom význame definuje koncept neurodiverzity všetky formy atypického neurologického vývinu ako normálne ľudské odlišnosti, ktoré by mali byť rešpektované a tolerované vzhľadom na svoju závažnosť ako ostatné ľudské diferenciacie. Neurodiverzita je vo svojom najširšom aplikovaní filozofiou spoločenského prijatia a rovnakých príležitostí pre všetkých jednotlivcov, bez ohľadu na ich neurologické charakteristiky.⁹ Duševné poruchy sú jednou z hlavných tém Svetovej zdravotníckej organizácie v európskom regióne, kde postihujú každý rok až 25% obyvateľstva. Európa preto čelí rôznym výzvam, ktoré ovplyvňujú ako well-being (duševnú pohodu) obyvateľstva, tak aj starostlivosť o ľudí s problémami duševného zdravia.¹⁰

Dramatoterapia využíva tvorivé médiá drámy, pohybu, hlasu a veľa ďalších postupov na vývoj bezpečnej a fungujúcej metódy terapie. Aj keď je dramaterapeutický prístup aplikovateľný v širokej skupine ľudí, je zvlášť užitočný pre tých, pre ktorých môže byť priamy, verbálny alebo kognitívny prístup ťažký. Ľudí v autistickom spektre charakterizovala vo svojej štúdiu vývojová a experimentálna psychologička Uta Frith ako ľudí, ktorí majú doslovnú formu myslenia, to znamená konkrétne hranice v emočnej inteligencii, teórii mysle a použití metafory.¹¹ Výsledkom je, že ich správanie sa dá považovať za nevhodné alebo nezrelé, aj kvôli zhoršenej schopnosti porozumieť tomu, čo si myslia a cítia iní ľudia. Deti a dospelávajúci ľudia s poruchou autistického spektra sú preto vystavení riziku úzkosti a depresie, keď si v miernejšej forme autistického spektra lepšie uvedomujú svoje sociálne postihnutia a obmedzené životné príležitosti.¹² Dramatoterapia je pre túto skupinu klientov obzvlášť vhodná, pretože rozvíja sociálne zručnosti a podporuje vyjadrenie pocitov štruktúrovanou prácou, ktorá pomáha znižovať úzkosť. Znevýhodnení jednotlivci žijú často osamoteným životom. Výzvou sa pre nich môže stať, ako začať komunikovať so svetom, ktorý ich obklopuje. Dramatoterapia im môže pomôcť pri návratu niektorých aspektov života a pri skúmaní jeho emocionálneho obsahu. Prostredníctvom improvizácie a hrania rol (pracovný pohovor, pohreb, romantická situácia atď.) klient sleduje rôzne spôsoby vlastných reakcií a premýšľa o nich v situáciách zo skutočného života.¹³

Kanadsko-americký psychológ Ervin Goffman v známej knihe *The Presentation of Self in Everyday Life* opisuje prípad ľudskej interakcie, „keď bez ohľadu na konkrétny cieľ, ktorý chce jednotlivec dosiahnuť, a bez ohľadu na jeho motívy bude v jeho záujme kontrolovať správanie druhých, predovšetkým ich reakcie na neho samotné-

⁹ Pozri JAARSMA, P. – WELIN, S. *Autism as a Natural Human Variation: Reflections on the Claims of the Neurodiversity Movement*, 11. 2. 2011. [online]. [cit. 1. 12. 2020]. Dostupné na internete: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10728-011-0169-9>.

¹⁰ Pozri [Bez autora]. *The European Mental Health Action Plan 2013–2020*. September 2013. [online]. [cit. 1. 12. 2020]. Dostupné na internete: http://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0020/280604/WHO-Europe-Mental-Health-Action-Plan-2013-2020.pdf.

¹¹ Pozri FRITH, U. *Autism: explaining the enigma*. Oxford : Blackwell Publishing, 1989.

¹² Pozri GODFREY, E. – HAYTHORNE, D. Benefits of dramatherapy for Autism Spectrum Disorder. In *Dramatherapy*. 2013, roč. 35, č. 1, s. 20 – 28, 15. 4. 2013. [online]. [cit. 20. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.tandfonline.com/toc/rdr20/35/1?nav=toCList>.

¹³ Hranie roly moci môže mať podpornú funkciu pri nadobúdaní odvahy. Klienti vedia použiť tvorivú fantáziu ako mechanizmus zvládania kompenzácie pocitov izolácie alebo ako príjemný duševný únik zo skutočného sveta.

ho¹⁴. Motívy jednanja a správania mentálne znevýhodnených ľudí sú, samozrejme, nastavené iným spôsobom. Preto sa aj divadlo pracujúce s takýmito osobami stáva súčasťou akéhosi vedeckého výskumu a nie je možné ho tvoriť iba ako príspevok k módnemu prúdu v performatívnych umeleckých formách. S autenticitou v tejto téme je prepojený aj eticko-medicínsky prístup ku zraniteľnosti.¹⁵ V tomto koncepte sa uvažuje o integrácii znevýhodnených skupín cez ich pozitívne a silné stránky, ktorých môžu byť typickými nositeľmi. Ak ide o druh „kognitívnej zraniteľnosti“, potom nie je etickou požiadavkou ju prekonávať, ale istým spôsobom ju stabilizovať a kontrolovať.¹⁶

Divadlo autenticity

Uvažovanie o zdravotnom znevýhodnení podľa štúdie performerky a aktivistky v oblasti znevýhodnených umelcov Petry Koppers prebieha na niekoľkých úrovniach: (1) „zdravotné znevýhodnenie ako skúsenosť“, keď sa hľadajú spôsoby, ako upozorňovať na skúsenosti znevýhodnených ľudí, ktoré pramienajú z ich telesnej alebo mentálnej odlišnosti; (2) „zdravotné znevýhodnenie na verejnosti“, ktoré skúma, ako sa konceptualizujú konkrétne prípady znevýhodnenia pre umeleckú prax; (3) „zdravotné znevýhodnenie ako naratív“, kde sa uvažuje, akým spôsobom sa zdravotné znevýhodnenie transformuje na javiská a do dejín divadla; (4) „zdravotné znevýhodnenie ako predstavenie, výjav“, kde sa analyzuje, akým spôsobom ľudia využívajú svoj stav a situáciu ako významný nástroj.¹⁷

Predmetom reality, ktorú sledujeme zdívalnenú na scéne, nebýva iba znevýhodnenie. Pre súčasné divadlo je charakteristické hľadanie nových foriem, ktoré nezobrazujú realitu iluzívnym spôsobom, a napriek tomu sa ňou zásadným spôsobom zaoberajú. Práve z dôvodu, že spoločenská realita sa stáva čoraz viac zdívalnenou, divadlo hľadá spôsoby, ako formulovať takúto realitu bez spektakulárnych divadelných nástrojov.¹⁸

Pravdepodobne neexistuje iná forma umenia, v ktorej by boli ľudia so zdravotným postihnutím tak slabo zastúpení, ako je divadelné umenie, nakoľko práca v divadle je – na rozdiel od iných, individuálne realizovateľných umeleckých foriem – závislá od širokého kolektívu, početných interakcií a vysokej miery koncentrovania sa pred publikom. Zaujímavú otázku v kontexte našej štúdie kladie divadelný teoretik a dramaturg Imanuel Schipper. Zaujíma ho, či sa interpret bez postihnutia javí byť horším alebo lepším sprostredkovateľom ideí, alebo či je takáto interpretácia viac alebo menej autentická. „Existuje argument, prečo by mal byť umelec so zdravotným postihnutím autentickjší? Ako sa stanovuje autenticita, ktorá vytvára pre diváka autentický po-

¹⁴ GOFFMAN, E. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999, s. 12.

¹⁵ Konceptom zraniteľnosti v medicínskej etike a filozofii sa zaoberá aj „medzinárodný etický kódex“, dokument s názvom *Statement of Ethical Principles* (IFSW, 2018), ktorý do slovenského jazyka môžeme preložiť ako Vyhlásenie etických princípov (sociálnej práce), resp. Deklarácia etických princípov. [online]. [cit. 11. 2. 2021]. Dostupné na internete: <https://socialni prace.cz/aktualne-trendy-noveho-medzinarodneho-etického-kodexu/>.

¹⁶ BOLDT, J. The Concept of Vulnerability in Medical Ethics and Philosophy. In *Philos Ethics Humanit Med*, 2019, roč. 14, č. 6. [online]. [cit. 11. 2. 2021]. Dostupné na internete: <https://doi.org/10.1186/s13010-019-0075-6>.

¹⁷ KUPPERS, P. *Divadlo a zdravotné znevýhodnenie*. Bratislava : Divadelný ústav, 2019, s. 14.

¹⁸ Pozri DREYSSE, M. – MALZACHER, F. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin : Alexander Verlag, 2007, s. 10.

cit?“¹⁹ Čiastočne na tieto otázky odpovedá aj vyššie spomenutá Goffmanova štúdia. Motivácia v našom kontexte mentálne znevýhodnených ľudí nepramení z vôle niečo dokazovať alebo urputne predstierať. Goffman hovorí o výklade situácie aj ako o „vnútornom tajomstve“, ktoré oprávňuje stať sa pre účinkujúcich ale i recipientov súčasťou akejsi skupiny „zasvätených“: „Vnútorne tajomstvá dodávajú objektívny intelektuálny obsah subjektívne prežívanému spoločenskému odstupe.“²⁰ V prípade týchto ľudí znamená totiž ich vnútorný svet tajomstvo, a teda najvyššiu mieru ich autenticity.

Inou analýzou autenticity pri interpretácii hercov so znevýhodnením môže byť ostenzia v divadelnom umení, ktorú definoval semiotik a divadelný a literárny teoretik Ivo Osolsobě. Teatrologička Elena Knopová vo svojej štúdii *Na ceste od terapie ku komunitnému umeniu* popisuje takýchto hercov ako „schopných tvoriť nie iba divadelnú ilúziu či performatívnu sebvýpoveď“, ale tiež „disponujúcich v každom momente prítomnou bytostnou úprimnosťou“.²¹ Takýto interpret je zásadným spôsobom schopný eliminovať akúkoľvek potrebu práce s dodatočným scénickým elementom. Významným nositeľom znakov a javiskovým prvkom, ktorý býva v konceptoch nami skúmaného divadla často potláčaný, je aj štylizovaný kostým, ktorý „sa dostáva do konfrontácie s otázkami zmeny identity, modifikácie či maskovania“²².

Spôsob, akým vzniká divadlo, vždy referuje k spoločnosti, pre ktorú sa divadlo tvorí. Túžba po väčšej integrácii ľudí so zdravotným postihnutím na javiskách predstavuje teda túžbu po ich väčšej integrácii v spoločnosti. Pozornosť by mala byť rovnomerne venovaná aj neviditeľným postihnutiam, aby si ľudia uvedomili predsudky voči všetkým osobám so zdravotným znevýhodnením, a teda aj problémy, ktorým čelia tí, ktorí nezodpovedajú obvyklým stereotypom. Vnímanie hereckého tela sa mení v histórii a v preferenciách jednotlivých tvorivých prístupov. Ako konštatuje britská divadelná historička Colette Conroy v publikácii *Theatre and The Body* (2009), „telo je pre Sarah Bernhardt nástrojom, ktorý treba prekonať kvalifikovaným inštrumentom. Podľa Stanislavského je telo limitujúcim faktorom a podľa Becketta je metafora obmedzujúcich skúseností ľudskej psychiky i neschopnosti uniknúť zo svojich bolestivých obmedzení.“²³

O divadle znevýhodnených môžeme uvažovať už koncom 19. storočia, keď sa do ústavov pre choromyselných chodila na klientov za vstupné dávať široká verejnosť. Jednou z takýchto liečební bol aj Earlsfield Asylum for Idiots v Earlsfielde v Anglicku, kde pôsobil doktor John Langdon Haydon Down (podľa neho je pomenovaný Downov syndróm). V ústave postavil javisko, kde organizoval predstavenia svojich klientov, ktorí „majú značnú silu predstavivosti, ktorá dokonca hraničí s tým, že vedia dobre napodobňovať iných. Sú vtipní a živý zmysel pre komickosť často podfarbuje ich imitačné schopnosti.“²⁴

¹⁹ SCHIPPER, I. Einleitung. In *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung* (Ed. I. Schipper). Berlin : Theater der Zeit, 2012, s. 9. Preklady z cudzích jazykov P. M.

²⁰ GOFFMAN, E. *Všichni hrájeme divadlo*, s. 141.

²¹ KNOPOVÁ, E. Na ceste od terapie umením ku komunitnému divadlu. In *Divadlo nielen ako umelecká aktivita*. (BALLAY, M. et al.). [online]. [cit. 8. 2. 2021]. Bratislava : SAV, 2014, s. 38. Dostupné na internete: <http://www.udfv.sav.sk/dokumenty/Divadlo.nielen.ako.umelecka.aktivita.pdf>.

²² NAGYOVÁ, N. K základným atribútom výtvarnej poetiky Petra Čaneckého so zameraním sa na inscenácie v réžii Romana Poláka. In *Slovenské divadlo*, 2020, roč. 68, č. 1, s. 47. DOI: <https://doi.org/10.31577/sd-2020-0004>.

²³ Cit. podľa slovenského prekladu CONROY, C. *Divadlo a telesnosť*. Bratislava : Divadelný ústav, 2017, s. 100.

²⁴ KUPPERS, P. *Divadlo a zdravotné znevýhodnenie*, s. 69.

V tomto období sa bežne konali v prednáškových aulách prezentácie mentálne znevýhodnených ľudí. Pacienti dávali k dispozícii svoje telo, ktoré nemali pod kontrolou. Takéto prednášky mali veľa spoločného s freak show (bizarnými predstaveniami). V 19. a 20. storočí sa v cirkusoch a na veľtrhoch predstavovali takzvaní čudáci: obri a nízke postavy, chlpatí ľudia, siamské dvojčatá a mnoho ďalších. Slúžili na voyeuristické potreby prezerania a zároveň plnili sebaistotu v zmysle „špecifickej normality v kultúre pozorovateľa“²⁵. Verejné vnímanie čudákov a zmrzačených ľudí verejnosťou sa aj vplyvom prvej svetovej vojny zmenilo z posmechu na súcit.²⁶ Freak show postupne zmizli zo scény, keďže stratili svoje opodstatnenie. Niektoré zdroje uvádzajú ako dôvod straty záujmu o túto formu prezentácie nástup média filmu.²⁷ Nastal koniec podivuhodných predstavení a kabinetov kuriozít. Teoretička divadla Yvonne Schmidt však vo svojej štúdii o freak show píše, že zvláštna forma predvádzania sa naďalej odohráva v nových formátoch. V divadelnej praxi s postihnutými hercami podľa nej žáner freak show pokračuje odlišným spôsobom a bizarné predstavenie sa posunulo do svojich ďalších etáp.²⁸

Diváci

Približne v roku 2009 sa v anglickom a americkom divadelnom prostredí rozvinuli tzv. relaxed performances. Predstavenia sú organizované pre doposiaľ zanedbávaných alebo menšinových divákov, ktorým je z objektívnych dôvodov ťažké dodržiavať obvyklé konvencie divadelného správania.²⁹ Pôvodne vznikali predovšetkým pre ľudí s poruchou autistického spektra.³⁰ Rozdiel oproti štandardným produkciám je predovšetkým v práci so svetelnou a zvukovou škálou javiskových prostriedkov, a to v ich zníženej intenzite. Predstavenia tiež poskytujú špeciálne zaškolený personál, ktorý je k dispozícii, aby divákov oboznámil s dielom.³¹ V Európe ponúka vo väčších inštitúciách takýto druh predstavení predovšetkým Anglicko. To má podľa zákona o rovnoprávnosti z roku 2010 zákonnú povinnosť prijať všetky primerané kroky na sprístupnenie svojich služieb pre ľudí so zdravotným postihnutím.³² Výnimkou nie je ani National Theatre v Londýne, ktoré na svojej webovej stránke uvádza súbor detailných informácií k takýmto podujatiam.³³ Divadlá ponúkajúce špecifickú dramaturgiu

²⁵ DEDERICH, M. *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. Bielefeld : Transcript, 2007, s. 101.

²⁶ Pozri GOTTWALD, C. *Lachen über das andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*. Bielefeld : Transcript, 2009.

²⁷ Pozri SCHEUGL, H. *Show – Freaks und Monster. Sammlung Felix Adanos*. Köln : DuMont Schauberg, 1978.

²⁸ Pozri SCHMIDT, Y. Perform to be a Freak. In *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, s. 119.

²⁹ Ľudia s poruchami učenia, pohybovými poruchami, poruchou autistického spektra, inými neurologickými stavmi, touretovým syndrómom alebo osoby s malými deťmi. Pozri [Bez autora]. *Relaxed Performances*, 16. 3. 2016. [online]. [cit. 25. 8. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.touretteshero.com/2016/03/16/relaxed-performances-the-faqs/>.

³⁰ Autism – friendly, sensory – firendly performances. Pozri [Bez autora]. *Relaxed Performance*. [online]. [cit. 15. 10. 2020]. Dostupné na internete: <https://diversity-arts-culture.berlin/en/node/127>.

³¹ Pozri FLETCHER – WATSON, B. Relaxed performance: audiences with autism in mainstream theatre. In *The Scottish Journal of Performance*. 2015, roč. 2, č. 2 s. 61 – 89.

³² Pozri [Bez autora]. *Equality Acts 2010*. [online]. [cit. 15. 10. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2010/15/contents>.

³³ V Nemecku alebo Francúzsku sú to predovšetkým divadelné festivaly a príležitostné inscenácie, ktoré

sú si vedomé skutočnosti, že aj architektonické prostredie je organickou súčasťou ich konceptu a dôležitým aspektom úspešného aplikovania univerzálneho prístupu k človeku v kontexte dostupnosti. V teórii architektúry sa píše o priestore interiéru ako o mieste, v ktorom trávime najviac času. Architekt Michal Hronský charakterizuje interiéry ako miesto, ktoré „vyvoláva a určuje emocionálno-estetickú reakciu človeka. Medzi objektívne faktory vnímania zaraďujeme tie antropologické a psycho-fyziologické faktory, ktoré sú charakteristické pre všetkých ľudí.“³⁴

Teoretik literatúry a umenia so zameraním na znevýhodnené skupiny ľudí Tobin Siebers vo svojej štúdii interpretuje Aristotelesovu *Poetiku* spôsobom, že „potešenie v dráme nepochádza z formálnych aspektov imitácie, jej prevedenia, ale od chvíle, keď si divák uvedomí podobnosť imitácie s predchádzajúcou životnou skúsenosťou“³⁵. Divákov potešenie teda vychádza z príbuznosti interpretovaného javu a jeho situácií z reálneho života. Siebers ďalej analyzuje Aristotela tvrdením, že „naše potešenie z napodobňovania nemá veľa spoločného s naším potešením alebo bolesťou z napodobneného. Pozeráme sa na obrazy vecí, na ktoré sa my sami zdráhame pozeráť, a s potešením, najmä ak sú vyrobené so zvláštnou precíznosťou, ako sú postavy najohavnejších tvorov a mŕtvych tiel.“³⁶

Sigmund Freud ponúka teóriu v súvislosti s postihnutím v diele *Psychopathische Personen auf der Bühne* (1942), kde tvrdí, podobne ako Aristoteles, že utrpenie, zranenie a nešťastie robia divadlo „príjemným“.³⁷ Freud charakterizuje drámu vzťahom k utrpeniu a nešťastiu: všetky druhy utrpenia sú témou drámy, od ktorej si sľubuje potešenie pre recipienta. V divadle podľa Freudovej tézy sa diváci ale odmietajú identifikovať s postihnutými postavami. Divadlo ako živé a procesuálne umenie, kde je recepcia a produkcia v jednej horizontálnej časovej rovine, dokáže v juxtapozícii s inými médiami ovládať stelesnené zobrazenie pocitov, tzv. embody mind (vtelená kognitívnosť). Vcítenie sa tu nezameriava na reprezentáciu, ale na prítomnosť. Imaginácia diváka v tomto prípade neznamená nič iné ako predstavu alebo vcítenie sa do dlhotrvajúceho diskomfortu na vlastnom tele – stelesnené zobrazenie pocitov.³⁸ Ak by sa publikum s nekomfortným, v našom prípade postihnutým telom identifikovalo, stratí podľa Freuda zo sledovania pôžitok. Také telo by podľa neho malo byť len „rekvizitou“³⁹, zatiaľ čo sledovanie a skúmanie duševných problémov, s ktorými hrdina zápasí, v divákovi generuje skôr súcit a priazeň.

Zdravotné postihnutie reprodukované na javisku ponúka formu identifikácie. Je to identita, ktorá sa divácky neprijíma ani neodmieta, ale sa transformuje. V tomto

ponúkajú takto spracované produkcie (z väčších festivalov napríklad NO LIMITS festival v Berlíne alebo platforma integrART vo Švajčiarsku).

³⁴ HRONSKÝ, M. Vnímanie vnútorného priestoru, kompozičné princípy. In *Interiérový dizajn* (DANIEL, P. et al.). Bratislava : Spektrum, 2017, s. 18.

³⁵ SIEBERS, T. Un/Sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne. In *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, s. 23.

³⁶ Tamže, s. 23.

³⁷ FREUD, S. *Psychopathische Personen auf der Bühne*. In MITSCHERLICH, A. et al. *Freud – Studienausgabe*. Frankfurt am Main : Fischer, 1969, s. 164.

³⁸ Porov. TIGGES, S. – PEWNY, K. – DEUTSCH-SCHREINER, E. et al. *Zwischenspiele – Neue Texte, Wahrnehmungs und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2010, s. 325. Pozri napr. hru *Die Ratten* od Olafa Altmanna v réžii Michaela Thalheimersa.

³⁹ FREUD, S. *Psychopathische Personen auf der Bühne*. In MITSCHERLICH, A. et al. *Freud – Studienausgabe*, s. 165.

okamihu emocionálneho uvedomenia seba samého môže divák pochopiť, že aj krehkosť víťazí nad silou, choroba predčí zdravie a stratu komplexnosti.

Ne/herc

Teoretici v štúdiách o zdravotnom postihnutí tvrdia, že telesné postihnutie v majoritnej spoločnosti je samé o sebe výrazným nositeľom performatívnych prvkov.⁴⁰ Zdravotne postihnutý človek tak býva aj vo svojom reálnom živote vystavený na pomyselnej scéne. „Keď postihnuté telo vstúpi do miestnosti, všetci na neho dôsledne pozerajú, akoby sa presunulo do stredu javiska. Miestnosť naplňajú živé emócie,“ tvrdí Siebers.⁴¹

Práca s neprofesionálnymi hercami stojí za koncepciou mnohých projektov, ktoré sledujú estetické, nie sociálno-výchovné ciele. Je vidieť hercov, ktorí zjavne nemajú vokálny ani fyzický divadelný tréning, neovládajú dokonale svoje telo a ťažko dokážu interpretovať – hrať úlohy. Napriek tomu sa verejnosť zdráha hovoriť o amatérskej hre. Tá býva spájaná s vysoko zanietеныmi hercami, ktorí sa prejavujú s veľkým nasadením, ale malou remeselnou zručnosťou. Nevzdelané a amatérske telá na javisku kreovali a provokovali dôležité fázy v historickom vývoji divadla. Až v 20. storočí dostal herec pravidelné akademické vzdelanie na univerzite, ktoré musel preukazovať štátnymi skúškami. Podľa teoretika divadla Jensa Roselta táto historická a štrukturálna dimenzia naznačuje, že vzťah profesionálneho a amatérskeho hereckého umenia je zložitejší, než sa na prvý pohľad zdá.⁴²

Uplatnenie autistických hercov a ich akceptácia na javisku je stále považovaná za marginálnu. Petra Koppers uvádza tento problém vo svojej štúdií na príklade produkcie hry *Curious Incident* na West End/Broadway.⁴³ Hra, v ktorej hlavný hrdina prejavuje známky poruchy autistického spektra, vzbudila v autistickej verejnosti otázky súvisiace s hereckým obsadením postavy neautistickým interpretom. Podľa odbornej aj autistickej verejnosti sa tak premrhala príležitosť priniesť hre ďalší rozmer vo vzťahu k umelcom so zdravotným znevýhodnením. Hoci sa produkčný tím s režisérom snažili navonok komunikovať záujem o znevýhodnených interpretov, ich obsadenie sa nezrealizovalo. Dozaista, išlo o komerčný projekt, ktorý hrá na istotu, nie o alternatívne alebo edukatívne predstavenie, no vzbudil aktívnu diskusiu o vyjadrovacích prostriedkoch a možnostiach súčasného divadla.

Jedným z dôvodov, prečo niektoré produkcie nedôverujú spolupráci s osobami so zdravotným znevýhodnením, je obava z neporozumenia. Jazyk, ktorým sa dorozumievame predovšetkým v bežnej komunikácii, využíva vysokú mieru metaforického vyjadrenia, pričom si neuvedomujeme, že naša komunikácia je z významnej časti neexplicitná. Schopnosť porozumenia metaforickému jazyku sa tak javí ako nevyhnutná k porozumeniu a ku komunikácii. Nedoslovný prenos informácie, umožňujúci porozumieť, je spolu s jazykom metafory úzko prepojený so psychoanalýzou

⁴⁰ Pozri SANDAHL, C. Ahhhh Frea Out! Metaphors of Disability and Femaleness in Performance. In *Theatre topics*, 1999, roč. 9, č. 1, s. 12.

⁴¹ SIEBERS, T. Un/Sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne. In *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*, s. 20.

⁴² ROSELT, J. Der Zuschauer als Täter. Tamže, s. 85.

⁴³ KOPPERS, P. *Divadlo a zdravotné znevýhodnenie*, s. 24.

a psychoterapiou. Metafora sa používa nielen ako most k nevedomej mysli, ale aj ako spôsob, akým teoretici a odborníci v oblasti komunikácie komunikujú o nevedomej mysli. Freud hovoril o tom, že „myslenie v obrazoch“ je „bližšie k nevedomým procesom než (...) myslenie slovami“, takže „premýšľanie v obrazoch“ alebo použitie metafory môže umožniť prístup k emocionálnemu materiálu a diskusiu o ňom.⁴⁴

Jedinci s autizmom, ktorí mali sprievodné štrukturálne jazykové deficity, boli pri výskumnej úlohe s použitím metafory v jej riešení na nerozoznanie od detí s jazykovým postihnutím, ktoré nemali klinicky významné autistické znaky. Ďalšie porovnávacie štúdie a výskumy tiež dokazujú, že ľudia s poruchou autistického spektra sú schopní po vhodných edukatívnych intervenciách generovať a porozumieť metaforickému jazyku.⁴⁵

Divadelná prax ako nástroj integrácie.

RambaZamba Theater, Theater Thikwa, Theater HORA

Skutočnosť, že divadlo pre zdravotne postihnutých si v poslednej dobe získalo mediálny záujem, je výsledkom dobrej mediálnej propagácie smerom k širokému publiku, predovšetkým nemeckých festivalov a divadelných inštitúcií. Dopomáhajú tomu aj nové stratégie v rozvoji sociálnych programov pre znevýhodnených ľudí na rôznych úrovniach. K rozšíreniu publika a záujmu o takéto divadlo prispelo napríklad úspešné hostovanie zürišského súboru Theater HORA na prestížnom festivale Theatertreffen v Berlíne v roku 2013. V ich produkcii *Disabeld Theatre* (réžia Jérôme Bel) vtedy získala významné ocenenie Alfred-Kerr-Darstellerpreis zdravotne znevýhodnená herečka Julia Häusermann. Záujem vzbudili aj zásadné projekty v berlínskom Theater Thikwa. Ďalším známym zoskupením je Theater RambaZamba v Berlíne. Ich diela sú uvádzané na festivaloch ako No Limits alebo Grenzenlos. Prvé predstavenia každého z týchto divadiel začiatkom deväťdesiatych rokov vyvolali a stále vyvolávajú enormnú odozvu verejnosti. V období svojho vzniku podporili diskusiu o umeleckých schopnostiach ľudí s mentálnym postihnutím. Súbory boli vzájomne inšpirované a vyslali dôležitý signál o chápaní inklúzie v novej perspektíve, v kontexte moderného profesionálneho divadelného jazyka.

Spomenuté súbory sa nesnažia iba vágne začleňovať moderný pojem inklúzia do praxe. V programovom bulletine predstavenia *Am liebsten zu dritt* divadla RambaZamba jeho tvorcovia píšú, že toto často používané slovo, ktoré prekonáva realitu, predpokladá, že v existujúcej štruktúre je zahrnuté niečo cudzie. V týchto divadlách ale vytvárajú vlastné štruktúry podľa svojich potrieb a možností znevýhodnení herci. Sú to práve oni, zdravotne postihnutí, ktorí sú schopní a ochotní otvorene nás, „normálnych ľudí“, objať a prijať.⁴⁶

Divadlo RambaZamba sídliace v berlínskom Kulturbrauerei funguje na princípe ansámblového mestského divadla s hercami bez aj so zdravotným znevýhodnením. Je miestom, kde hosťuje mnoho významných berlínskych hereckých osobností, a rov-

⁴⁴ FREUD, S. The Ego and the Id. In *TACD Journal*, 1989, roč. 17, č. 1, s. 5 – 22.

⁴⁵ Pozri KASIRER, A. – MASHAL, N. Comprehension and generation of metaphors by children with autism spectrum disorder. In *Research in Autism Spectrum Disorders*, 2016, roč. 32, december, s. 53 – 63. [online]. [cit. 20. 9. 2020]. Dostupné na internete: <https://psycnet.apa.org/record/2016-54476-006>.

⁴⁶ LINZER, M. Inklusion - was'n ditte? In *Theater der Zeit*, 2014, roč. 68, č. 4, s. 16.

nako si získalo priazeň a uznanie odbornej divadelnej obce. Divadlo v roku 1990 založili herečka a divadelná vedkyňa Gisela Höhne a režisér Deutsches Theater Berlin Klaus Erforth, ktorí sú zároveň rodičmi syna s Downovým syndrómom, ktorý bol prvým členom ansámbľu.⁴⁷ Gisela Höhne opísala prácu v ich divadle už v roku 1996 ako „odmietnutie racionálnych, akademických a protirečiacich si noriem a presadzovanie autentických umeleckých prejavov“⁴⁸. Prácu v súbore nepovažuje za terapeutickú činnosť, ale predovšetkým za ďalší proces vzdelávania a nadobúdania skúseností. Ich repertoár vo väčšine netvorí tituly, kde sa špeciálne poukazuje na znevýhodnenia hercov. Silným dielom bol však projekt *Mongopolis* (2009) na motívy filmu *Metropolis* (1927) od Fritza Langa. *Mongopolis* reagoval na vtedy aktuálnu tému pre-implantačnej genetickej diagnostiky a prenatalnej diagnostiky. Cieľom nebolo zapojiť sa do ideologického sporu pro-live a pro-choice, ale „otázka znela, či by sme existovali vôbec my, blázni a tvorivé bytosti“⁴⁹. Ich najťažšia inscenácia – vzhľadom k téme, ktorá sa ich bytosť dotýka – je doposiaľ ich najhranejším titulom.

Divadelné zoskupenie Thikwa bolo, podobne ako divadlo RambaZamba, založené v roku 1990 s cieľom propagovať tvorbu zdravotne postihnutých a zdravých umelcov v rôznych umeleckých odvetviach. Hlavnými zakladateľmi sú Hanna Näter, Gerlinde Altenmüller a Matthias Maedebach, v súčasnosti divadlo riadia Nicole Hummel a Gerd Hartmann.⁵⁰ Súbor sa kreoval postupne z workshopových aktivít chránených dielní, ktoré vyústili do snahy o profesionalizáciu realizovaných performatívnych aktivít. V roku 1995 vznikol workshop Thikwa, ktorý sa odvtedy prevádzkuje v spolupráci s Nordberliner Werkgemeinschaft – dielňami pre ľudí so zdravotným postihnutím. V období rokov 1995 – 1997 išlo v Nemecku o pilotný projekt financovaný spolkovým ministerstvom zdravotníctva, ktorý testoval rehabilitáciu a vzdelávací model mentálne postihnutých ľudí novou formou umeleckých aktivít a ich režimu v systéme starostlivosti. Od roku 2010 sa organizácia oficiálne nazýva Thikwa Workshop for Theatre and Art Workshop. V súčasnosti má 44 zamestnancov so zdravotným postihnutím a je rozsiahlym kompetenčným centrom pre rôzne umenia. Títo zamestnanci tvoria súbor divadla Thikwa. Profesionalizácia prostredníctvom rozsiahlej ponuky školení a súvisiaceho výskumu špeciálnych estetických a obsahových možností inkluzívnej divadelnej práce priniesla súboru rešpekt na poli profesionálneho divadelníctva i v medzinárodnom kontexte. Termín inklúzie bol v deväťdesiatych rokoch ešte nový, práca zoskupenia ho však preniesla do kontextu divadelnej praxe akceptovaním odlišnosti aj v profesionálnom divadle. Priestory súboru sú od roku 2008 situované v berlínskom Mühlenhauptide, ide o prvé úplne bezbariérové divadlo v Nemecku. Thikwa každý rok uvedie 10 až 12 rôznych inscenácií v 70 až 90 predstaveniach.

Vznik súboru Theater HORA bol inšpirovaný hosťujúcim predstavením divadla Thikwa v züríšskom Theaterhaus Gessnerallee. Založili ho režisér a divadelný pedagóg Michael Elber a sociálna pracovníčka Gerda Fochs v roku 1993. Združenie má

⁴⁷ Pozri [Bez autora]. *Theater Rambazamba*. [online]. [cit. 1. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://web.archive.org/web/20070403132354/http://www.theater-rambazamba.org/Aboutus/selbstdarst>.

⁴⁸ LINZER, M. Inklusion - was'n ditte?, s. 16.

⁴⁹ Tamže, s. 17.

⁵⁰ Pozri [Bez autora]. *Theater Thikwa*. [online]. [cit. 1. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.thikwa.de/ueber-thikwa/ueber-thikwa-profil/>.

za cieľ ponúknuť talentovaným mentálne postihnutým hercom profesionálne divadelné prostredie. HORA bol jedným z posledných základov priekopníckej generácie takzvaného integratívneho divadla, kde znevýhodnení ľudia už nie sú zapájaní primárne z terapeutických alebo zdravotno-politických dôvodov, ale do popredia sa dostáva umelecká motivácia – ich práca je príspevkom k pravidelným kultúrnym ponukám. Názov HORA je prevzatý od postavy z prvej inscenácie divadla – *Aber Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen* (1993), adaptácie detského románu Michaela Mesta *Momo*. Majster Hora je ten, kto dáva ľuďom čas.⁵¹ Umelecký šéf Michael Elber v prvých rokoch súboru neustále experimentoval s možnosťami divadelnej práce s postihnutými hercami a skúšal nové formáty pre túto špeciálnu formu divadla, od performatívnej divadelnej inštalácie cez klasické tituly až po hudobné divadlo.

Rimini Protokoll a Manifest NTGent ako dramaturgia skutočnosti

Ďalšími tvorcami, ktorých je relevantné spomenúť v štúdiu venujúcej sa integrácii zdravotne znevýhodnených osôb prostredníctvom divadelného umenia, sú osobnosti pôsobiace v nemeckom zoskupení Rimini Protokoll a švajčiarsky režisér Milo Rau. Vo svojej tvorbe sa nevenujú špeciálne práci so znevýhodnenými, aj keď niektoré ich realizácie takúto prax zahŕňajú. V kontexte našej štúdie je zaujímavé uvažovať nad divadlom z perspektívy ich metódy práce s nehercami, ktorá sa stáva modelom narábania a spolupráce s respondentom.

Protagonisti sú v takomto divadle samými sebou a na javisku súčasne interpretujú úlohu. Realita a fikcia sú tu vzájomne prepojené. Ide o podobný princíp práce s interpretom ako u súborov analyzovaných v predchádzajúcej podkapitole. Aj na základe tohto pozorovania by sme mohli povedať, že v divadelnej praxi ide o tendenciu, ktorá významne prispieva k výskumu, poznaniu a spoločenskej integrácii znevýhodneného človeka. Prepájanie foriem story tellingu, dokumentu, prednášok, inštalácií alebo až takmer terapií má u týchto súborov povahu experimentálneho priestoru, ktorý rozširuje a pretvára hranice chápania divadla v medzinárodnom kontexte.

Zoskupenie Rimini Protokoll, ktoré vzniklo v roku 2000 spoluprácou režisérky Helgard Haug a divadelných teoretikov Stefana Kaegiho a Daniela Wetzela, vo svojej praxi nepretržite rozširuje divadelné prostriedky a vytvára nové pohľady na realitu. Na začiatku nultých rokov 21. storočia sa v nemecky hovoriacom divadle objavil s príchodom Rimini Protokoll (a ďalších skupín, napr. Gob Squad, SheShePop, Auftrag: Lorey) nový termín súvisiaci s divadlom – „Expertentheater“⁵². Zoskupenia majú rôzne štýly a dramaturgiu, spája ich však skutočnosť, že na javisku sa v ich predstaveniach objavujú respondenti. Nehrajú fiktívne úlohy v dramatickom texte, na javisku konajú sami za seba. Väčšina predstavení sa vytvára rozprávaním o ich vlastných skúsenostiach alebo životoch. Týkajú sa ľudí, ktorí majú špeciálnu skúsenosť, alebo vynikajú vo svojom odbore, preto sa im hovorí „Alltagsspezialisten“⁵³. Podstatnú zložku prípravy projektov tvorí diskusia s odborníkmi a dramaturgická práca so skúmaným materiálom. Takéto divadelné formy by mohli byť považova-

⁵¹ Pozri BUGIEL, M. – ELBER, M. *Theater Hora*. Berlin : Theater der Zeit, 2014.

⁵² TERAU, E. *Inszenierte Authentizität. Eine Aufführungsanalyse von „TESTAMENT“ als Expertentheater*. 2013. [online]. [cit. 10. 10. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.grin.com/document/412633>.

⁵³ Tamže.

né za kritického nástupcu Regietheater (režisérskeho divadla), ktoré v nemecky hovoriacom štátnom divadle prekvitalo od šesťdesiatych rokov. V analyzovaných divadelných formách vidieť na jednej strane stále prítomné prostriedky režisérskeho divadla, ako sú ansámbel a metateatrálna perspektíva, na druhej strane je tu však dôležitá otázka významu herca, ktorý sa dlho považoval iba za sprítomnenie nástroja na sprostredkovanie textu pre divákov.

V diskusiách o smerovaní a cieľoch súčasného divadla prináša radikálne nové myšlienky švajčiarsky režisér Milo Rau. Aj on vo svojich dielach pracuje s rôznorodými skupinami ľudí, nevynímajúc zdravotne znevýhodnené osoby. Sám spolupracuje napríklad s divadlom HORA. Po zásadných autorských projektoch, ktoré preformulovali spôsob vnímania javiskového diela, preniesol svoje vízie aj do smerovania v NTGent, kde v súčasnosti pôsobí ako umelecký riaditeľ. Myšlienky, ktoré pri svojom nástupe do funkcie (2018) sformuloval do desaťbodového manifestu tejto inštitúcie, prinášajú zásadné otázky týkajúce sa budúcnosti divadla vo všeobecnosti.⁵⁴ Aj keď manifest vychádza predovšetkým z Rauovej skúsenosti so systémom mestských divadiel v Nemecku, jeho obsah a myšlienky sú uplatniteľné i v širšom kontexte.⁵⁵ Hlavnou otázkou je, ako bude „mestské divadlo budúcnosti“ vyzeráť: kto v ňom bude účinkovať, ako bude prebiehať skúšobný proces, vytvorenie produkcií a ich hostovania. Body manifestu, ktoré významným spôsobom súvisia aj s integráciou, hovoria o divadle, ktoré nie je obyčajným zobrazením sveta, ale má prispieť k jeho premene. Cieľom nie je znázorňovať, ale vytvoriť reprezentáciu, ktorá je sama osebe skutočnosťou. Ďalej sa Rau zamýšľa nad tým, že divadlo nie je produktom, ale výrobným procesom a výskumom, ktorý by mal byť verejne prístupný. Dôležitou podmienkou pre nadchádzajúce sezóny v Gente bude obsadenie produkcií interpretmi, z ktorých vždy minimálne dvaja v každej inscenácii musia byť neviditeľní. Divadlo v tomto koncepte nie je primárne o dekorácii: v ôsmom bode manifestu sa ako maximálny objem scénickej výpravy uvádza 20 metrov kubických, aby ju bolo možné transportovať v štandardnom dopravnom prostriedku bez potreby špeciálneho vodičského preukazu. Zrejme najradikálnejším bodom je podmienka uvedenia alebo naštudovania minimálne jednej produkcie vo vojnovnej alebo konfliktnnej zóne bez kultúrnej infraštruktúry. Všetky body manifestu sú túžbou po slobodnom spôsobe divadelnej práce, neviazanej na konvenčné očakávania. Nie je ich ale jednoduché implementovať, pretože ku zmene paradigmy divadelného predstavenia, ktoré už nie je ani klasickou inscenáciou, ani režisérskeým reinterpretáčnym divadlom, ale prakticky ide o novú formou performatívneho umenia, sa vzťahuje rad politických a spoločenských rozhodnutí – od fungovania hercov, ktorí už netvorí ansámbel a ocitajú sa v pozícii slobodného povolania, až po otázku ekonomickej udržateľnosti v súvislosti s prevádzkou inštitúcie.

Záver

Podľa rôznych teoretických štúdií a divadelnej praxe, snahou estetiky zdravotného postihnutia nie je prijatie alebo odmietnutie samotného postihnutia, ale skôr jeho

⁵⁴ Pozri [Bez autora]. *Manifest*. [online]. [cit. 10. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.ntgent.be/en/manifest>.

⁵⁵ Pozri IRMER, T. The utopia of international theatre. In *Theater der Zeit*, 2019, roč. 74, č. 7/8, s. 28.

ustanovenie v zmysle samostatnej estetickej hodnoty, ktorá vedie divadlo do modernej doby – ide teda o pokus chápať zdravotné postihnutie ako zdroj rozšíreného spektra emocionálnej reprezentácie.

Umožniť takýmto umelcom, aby sa stali súčasťou bežnej kultúry, nie je len otázkou reprezentácie a sociálnej spravodlivosti. Umelci so zdravotným postihnutím prinášajú nové skúsenosti a formy, sú prínosom a rozširujú spektrum možností v umení a kultúre. Ich integrácia je výhodou nielen pre kultúrnych producentov, ale aj pre divákov. Bezbariérovú spoločnosť nevytvára primárne umenie, to ale môže proces integrácie významne iniciovať a sprevádzať.

Divadlo sa od svojich počiatkov vždy aktualizovalo a obnovovalo, počnúc gréckym amfiteátrom alebo náboženskou procesiou a končiac digitálnymi performanciami. Petra Kuppers tvrdí: „Zdravotné znevýhodnenie, náhla zmena, zraniteľnosť, zvedavosť na inakosť a živé obrazy boli a naďalej sú súčasťou divadelného príbehu. Divadlá sú domovom pre mnohých a mnohé z nás, sú to miesta, ktoré sa stávajú laboratóriami novej i starej kultúry, laboratória spôsobu, ako sa hľadať a nachádzať v spoločnosti, i spôsobu, ako sa predvádzať na verejnosti. Tvorí divadlo o znevýhodnených a pre nich, ako aj spoločná práca na predstaveniach, to všetko je posilňujúce a premieňajúce.“⁵⁶

V súčasnej spoločnosti stále nie sú vytvorené podmienky na to, aby inklúzia prebiehala prirodzene. V divadle prezentujúcom znevýhodneného človeka je publikum často nepokojné a musí si na zmenu zvykať. Inklúzia v kontexte našej štúdie sa začína neistotou umelca a vedie k publiku, ktoré je tiež znepokojené. Je dôležité, aby sa o týchto projektoch diskutovalo a premýšľalo. Tak môže dôjsť k strednodobému úspechu, ktorý bude podporovaný vytváraním a posilňovaním sietí a ľudí, ktorí budú tieto myšlienky ďalej uskutočňovať. V kultúrnej praxi ide o festivaly a organizácie venujúce sa sieťovaniu podobných projektov. Profesionálna činnosť herca so zdravotným postihnutím v profesionálne riadenom divadle predstavuje možnosť sociálnej emancipácie. Divadlo so zdravotne postihnutými ľuďmi nie je neznáme ani neobvyklé, ale skutočnosť, že herci sú pozývaní na medzinárodné festivaly ako profesionáli a za svoju prácu dostávajú honoráre, možno považovať za pozitívny prípad inklúzie a emancipačný úspech. Dráma ponúka hercom možnosť eliminovať bariéry ich zdravotných znevýhodnení. Sociálne normy i kliše hendikepu a dokonalosti sú tu podrobované irónii či vtipu a vážne spoločenské problémy sa často menia na absurdné.

Miera integrácie ľudí so znevýhodnením je zrkadlom systémových nastavení a politiky. Podľa publikácie *Súčasný slovenský divadlo v dobe spoločenských premien*, ktorá sa popri inom venuje aj mapovaniu aktivít podobných divadelných zoskupení v slovenskom kontexte, sa v našom divadelníctve táto tvorba „v posledných rokoch čiastočne profesionalizuje (...) a domáha sa práva vstúpiť do širšieho divadelného kontextu“⁵⁷. Situácia marginalizovaných skupín v kontexte slovenského divadla je tu hodnotená ako postavenie „na okraji hlavného prúdu slovenského činoherného divadla“⁵⁸. Z toho vyplývajú zásadné obmedzenia, pre ktoré sa nedokážu vo väčšej

⁵⁶ KUPPERS, P. *Divadlo a zdravotné znevýhodnenie*, s. 42.

⁵⁷ LINDOVSKÁ, N. Divadlo v hľadaní staro/nových identít. In KNOPOVÁ, E. (ed.). *Súčasný slovenský divadlo v dobe spoločenských premien*. Bratislava : Veda, 2017, s. 248.

⁵⁸ Tamže.

miere generovať divadelné produkcie a súbory s optimálnym zázemím, porovnateľným s vyššie spomenutými zahraničnými divadlami. Napriek tomu na Slovensku už dlhodobo funguje niekoľko súborov a tvorcov, ktorí prispievajú do teatrologického diskurzu vysoko kvalitnými konceptmi.

THEATRICAL ART AS A TOOL FOR THE INTEGRATION OF INDIVIDUALS WITH HEALTH IMPAIRMENTS: CONTRIBUTION OF THEATRE TO PEOPLE WITH AUTISTIC SPECTRUM DISORDER

Peter MAZALÁN

The study in an analysis of the relationship between theatrical art and the mental health impairments associated with Autism Spectrum Disorder. Apart from using theatre for education and social and clinical practice, we have a look at progressive, international and professional theatre institutions, which contribute significantly to the discussion on neurodiversity. Despite the fact that modern medicine has an impact on the change to the social paradigm towards the acceptance of people with mental impairments, the level of stigmatisation within society is still quite high. The study examines, within theatre or by theatrical means, the forms of inclusion which contributes to a cultural diversity that is an extension of an open and tolerant society.

Výskum z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia (projekt č. 20-361-04588, Performatívne umenie v kontexte ľudskej neurodiverzity).

LITERATÚRA

- [Bez autora]. Aktuálne trendy nového medzinárodného etického kódexu. [online]. [cit. 11. 2. 2021]. Dostupné na internete: <https://socialniprace.cz/aktualne-trendy-noveho-medzinarodneho-etickeho-kodexu/>.
- [Bez autora]. *Relaxed Performance*. [online]. [cit. 15. 10. 2020]. Dostupné na internete: <https://diversity-arts-culture.berlin/en/node/127>.
- [Bez autora]. *Equality Acts 2010*. Dostupné na internete: <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/2010/15/contents> [online]. [cit. 15. 10. 2020].
- [Bez autora]. *Manifest*. [online]. [cit. 10. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.ntgent.be/en/manifest>.
- [Bez autora]. *Relaxed Performances*, 16. 3. 2016. [online]. [cit. 25. 8. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.touretteshero.com/2016/03/16/relaxed-performances-the-faqs/>.
- [Bez autora]. *Theater Rambazamba*. [online]. [cit. 1. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://web.archive.org/web/20070403132354/http://www.theater-rambazamba.org/Aboutus/selbstdarst>.
- [Bez autora]. *Theater Thikwa*. [online]. [cit. 1. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.thikwa.de/ueber-thikwa/ueber-thikwa-profil/>.
- [Bez autora]. *The European Mental Health Action Plan 2013–2020*, September 2013. [online]. [cit. 1. 12. 2020]. Dostupné na internete: http://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0020/280604/WHO-Europe-Mental-Health-Acion-Plan-2013-2020.pdf.
- BOLDT, Joachim. The Concept of Vulnerability in Medical Ethics and Philosophy. In *Philos*

- Ethics Humanit Med*, 2019, roč. 14, č. 6. [online]. [cit. 11. 2. 2021]. Dostupné na internete: <https://doi.org/10.1186/s13010-019-0075-6>.
- BUGIEL, Marcel – ELBER, Michael. *Theater Hora*. Berlin : Theater der Zeit, 2014. 672 s. ISBN 978-3-943881-76-9.
- CONROY, Colette. *Divadlo a telesnosť*. Bratislava : Divadelný ústav, 2017. 112 s. ISBN 978-80-8190-029-7.
- DEDERICH, Markus. *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. Bielefeld : Transcript, 2007. 208 s. ISBN 978-3-8394-0641-0.
- DREYSSE, Miriam – MALZACHER, Florian. *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin : Alexander Verlag, 2007. 232 s. ISBN 978-3-89581-181-4.
- DUBAČOVÁ, Viera. *Terapia divadlom*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2013. 98 s. ISBN 978-80-558-0394-4.
- FLETCHER – WATSON, Ben. Relaxed performance: audiences with autism in mainstream theatre. In *The Scottish Journal of Performance*, 2015, roč. 2, č. 2, s. 61 – 89. [online]. [cit. 10. 10. 2020]. ISSN 2054-1961. Dostupné na internete: https://www.scottishjournalofperformance.org/Fletcher-Watson_relaxed-performance_Sjop0202_DOI_10.14439sjop.2015.0202.04.html.
- FREUD, Sigmund. Psychopatische Personen auf der Bühne. In MITSCHERLICH, Alexander et al. *Freud – Studienausgabe*. Frankfurt am Main : Fischer, 1969. 258 s. ISBN 9783108227029.
- FREUD, Sigmund. The Ego and the Id. In *TACD Journal*, 1989, roč. 17, č. 1, s. p. 5 – 22. ISSN 1556-6382.
- FRITH, Uta. *Autism: explaining the enigma*. Oxford : Blackwell Publishing, 1989. ISBN 0-631-22901-9.
- GODFREY, Emma – HAYTHORNE, Deborah. Benefits of dramatherapy for Autism Spectrum Disorder. In *Dramatherapy*, 2013, roč. 35, č. 1, s. 20 – 28. [online]. [cit. 20. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.tandfonline.com/toc/rdrft20/35/1?nav=toCList> ISSN 2157-1430.
- GOFFMAN, Erving. *Všichni hrájeme divadlo*. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 248 s. ISBN 80-902482-4-1.
- GOTTWALD, Claudia. *Lachen über das andere. Eine historische Analyse komischer Repräsentationen von Behinderung*. Bielefeld : Transcript, 2009. 330 s. ISBN 978-3-8376-1275-2.
- HRONSKÝ, Michal. Vnímání vnútorného priestoru, kompozičné princípy. In DANIEL, P. et al. *Interiérový dizajn*. Bratislava : Spektrum, 2017. 326 s. ISBN 978-80-227-4750-9.
- IRMER, Thomas. The utopia of international theatre. In *Theater der Zeit*, 2019, roč. 74, č. 7/8, s. 28 – 35. ISBN 978-3-95749-190-9.
- JAARSMA, Pier – WELIN, Stellan. *Autism as a Natural Human Variation: Reflections on the Claims of the Neurodiversity Movement*, 11. 2. 2011. [online]. [cit. 1. 12. 2020]. Dostupné na internete: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10728-011-0169-9>.
- KASIRER, Anat. – MASHAL, Nira. Comprehension and generation of metaphors by children with autism spectrum disorder. In *Research in Autism Spectrum Disorders*, 2016, roč. 32, december, s. 53 – 63. [online]. [cit. 20. 9. 2020]. ISSN 1750-9467. Dostupné na internete: <https://psycnet.apa.org/record/2016-54476-006>.
- KNOPOVÁ, Elena. Na ceste od terapie umením ku komunitnému divadlu. In BALLAY, Miroslav et al. *Divadlo nielen ako umelecká aktivita*. [online]. [cit. 8. 2. 2021]. Bratislava : SAV, 2014. 62 s. ISBN 978-80-971155-2-4. Dostupné na internete: <http://www.udfv.sav.sk/dokumenty/Divadlo.nielen.ako.umelecka.aktivita.pdf>.
- LINDOVSKÁ, Nadežda. Divadlo v hľadani staro/nových dentít. In KNOPOVÁ, Elena (ed.). *Súčasnè slovenské divadlo v dobe spoločenských premien*. Bratislava : Veda, 2017. 368 s. ISBN 978-80-224-1620-7
- KUPPERS, Petra. *Divadlo a zdravotné znevýhodnenie*. Bratislava : Divadelný ústav, 2019. 112 s. ISBN 978-80-8190-049-5.
- LINZER, Martin. Inkluzion - was'n ditte? In *Theater der Zeit*, 2014, roč. 68, č. 4, s. 16 – 17. ISSN-Nr. 0040-5418.

- NAGYOVÁ, Nora. K základným atribútom výtvarnej poetiky Petra Čaneckého so zameraním sa na inscenácie v réžii Romana Poláka. In *Slovenské divadlo*, 2020, roč. 68, č. 1, s. 47 – 60. ISSN 0037-699X. DOI: <https://doi.org/10.31577/sd-2020-0004>.
- PEARSON, Jenny. *Marian „Billy“ Lindkvist obituary*, 15. 3. 2017. [online]. [cit. 20. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.theguardian.com/society/2017/mar/15/marian-billy-lindkvist-obituary>.
- ROSELT, Jens. Der Zuschauer als Täter. In *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. (Ed. Imanuel Schipper). Berlin : Theater der Zeit, 2012, s. 81 – 91. ISBN 978-3-942449-42-7.
- SANDAHL, Carrie. Ahhhh Frea Out! Metaphors of Disability and Femaleness in Performance. In *Theatre topics*, 1999, roč. 9, č. 1, s. 11 – 30. ISSN 1054-8378.
- SCHEUGL, Hans. *Show – Freaks und Monster. Sammlung Felix Adanos*. Köln : DuMont Schauberg, 1978. 186 s. ISBN 9783770107339.
- SCHIPPER, Imanuel. Einleitung. In *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. (Ed. Imanuel Schipper). Berlin : Theater der Zeit, 2012, s. 7 – 11. ISBN 978-3-942449-42-7.
- SCHMIDT, Yvonne. Perform to be a Freak. In *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. (Ed. Imanuel Schipper). Berlin : Theater der Zeit, 2012, s. 118 – 129. ISBN 978-3-942449-42-7.
- SIEBERS, Tobin. Un/Sichtbar. Observationen über Behinderung auf der Bühne. In *Ästhetik versus Authentizität? Reflexionen über die Darstellung von und mit Behinderung*. (Ed. Imanuel Schipper). Berlin : Theater der Zeit, 2012, s. 16 – 32. ISBN 978-3-942449-42-7.
- TERAO, Ehito. *Inszenierte Authentizität. Eine Aufführungsanalyse von „TESTAMENT“ als Experimenttheater*. 2013. [online]. [cit. 10. 10. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.grin.com/document/412633>.
- TIGGES, Steffan – PEWNY, Katharina – DEUTSCH-SCHREINER, Evelyn et al. *Zwischenspiele – Neue Texte, Wahrnehmungs und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2010. 474 s. ISBN 978-3-8376-1015-4
- VALENTA, Milan. *Dramatoterapia*. Praha : Portál, 2000. 152 s. ISBN 80-7178-586-5.

Peter Mazalán
 Fakulta architektúry a dizajnu
 Slovenská technická univerzita
 Námestie slobody 2911/19
 812 45 Bratislava
 e-mail: peter.mazalan@gmail.com